

saggi

Il segreto del testo: *Amleto, Otello**

Roberto Alonge

a Paolo Bertinetti
per antica complicità

L'*Amleto* è sicuramente il testo più insigne di Shakespeare, ed è normale dunque che sull'argomento si siano rovesciati fiumi di interpretazioni. La più celebre è quella romantica, che vede in Amleto l'eroe del dubbio, l'intellettuale riflessivo, in cui l'eccesso di riflessione frena e impedisce il passaggio all'azione. Amleto è presentato infatti come studente dell'Università tedesca di Wittenberg (quella di Lutero, ma anche di Faustus, di cui alla tragedia di Marlowe). Nella lingua italiana (ma, curiosamente, solo nella lingua italiana) l'aggettivo *amletico* vale, appunto – in questa prospettiva –, *irrisolto*, *ambiguo*. Clamoroso l'approccio di Freud, che spiega la lunga esitazione di Amleto a vendicare il padre morto, con un oscuro senso di colpa, cioè con il complesso edipico: in fondo Amleto si identifica nello zio, che ha realizzato i suoi desideri inconsci (uccidere il padre e sposare la madre); ammazzarlo sarebbe come ammazzare sé stesso.

Vale la pena fare il punto su queste più consolidate interpretazioni, dicendo subito che non appare minimamente fondata l'immagine di un Amleto dubbioso, che sfugge continuamente all'azione. Certo, Amleto non è Oreste, che uccide prontamente Clitemestra e il di lei amante, i quali hanno ucciso il padre di Oreste, Agamennone. Ma non perché Oreste sia un *eroe barbarico*, istintivo e autentico, e Amleto sia invece un *eroe moderno*, continuamente corroso dal dubbio della ragione (secondo le cadenze del celebre monologo «Essere... o non essere», là dove conclude: «Così la coscienza ci rende tutti codardi. E così il colore naturale della risolutezza è reso malsano dal riflesso del pallido pensiero»). Oreste agisce prontamente di fronte a *un fatto*, all'omicidio indubitabile di Agamennone. Amleto rinvia e

* Riprendo in queste pagine, ampliandole, osservazioni che ho svolto nel mio *Nuovo manuale di storia del teatro* (UTET, Torino 2008), così come ho fatto nel mio saggio «*Macbeth*», *il sogno dell'eternità (e comunque il peggiore è Macduff)*, in «Il Castello di Elsinore», 63, 2011. Normalmente nei manuali si compendiano i saggi (e i libri), ma succede anche, talvolta, che possano accogliere spunti da riprendere successivamente. Il mondo è bello perché è vario.

saggi

9

prende tempo perché è alle prese con un semplice *sospetto di omicidio*, e comunque il suo informatore è uno *spettro*, e prima di uccidere (e di uccidere, per di più, *un re*, cioè la massima autorità umana), si preoccupa giustamente di capire se non si tratti di una invenzione diabolica, di «uno spettro dannato» (*a damned ghost*). Peraltro Amleto, in alcuni passaggi della tragedia, si mostra pronto e risoluto. Nel terzo atto «estrae la spada dal fodero» per uccidere Claudio inginocchiato a pregare, ma lo risparmia proprio per evitare che la sua anima risulti salvata («No. A posto, spada, e sappi che ci sarà più orribile modo. Quando sarà ubriaco addormentato, o nella sua ira, o nel piacere incestuoso del suo letto, al gioco mentre bestemmia, o mentre sta per compiere un'azione senza il minimo sapore di salvezza. Quello è il momento di mandarlo a gambe levate, che i suoi talloni scalcino verso il cielo, e che la sua anima possa essere dannata e nera come l'inferno in cui precipita»). Nello stesso terzo atto uccide con la spada Polonio, nascosto dietro un arazzo per origliare il dialogo fra Amleto e sua madre. Infine, più avanti, manda a morte sicura, con uno stratagemma, Rosencrantz e Guildenstern, che il Re gli ha messo alle costole, spedendolo in Inghilterra, per procurare la morte di Amleto stesso. Si osservi, inoltre, che all'inizio del quarto atto Amleto è inviato in Inghilterra, e ritornerà in scena solo nel quinto atto, per la carneficina finale. Non c'è, insomma, una tempistica tale da poter insistere con qualche fondamento su questa idea cara ai romantici, che Amleto temporeggi per indole e per metodo.

In quanto a Freud, normalmente si tratta di un lettore attento dei testi letterari, che però, qualche volta, *non vuole vedere*, per non contraddire un'ipotesi che gli sta a cuore. Proprio in contrasto con l'interpretazione romantica di un Amleto paralizzato al momento di agire, Freud ricorda che il personaggio uccide personalmente Polonio, ma non fa tesoro della sua osservazione, non riserva attenzione alle battute. Leggiamole, ricordando che nella conversazione con la madre Amleto è molto duro, e la madre appare pertanto assai spaventata:

- REGINA. Che cosa vuoi fare? Non vorrai uccidermi? Aiuto!
POLONIO (*da dietro l'arazzo*). Che succede?! Aiuto!
AMLETO. Che c'è? Un topo! Un ducato che è morto, proprio bell'e morto. (*Affonda la spada nell'arazzo*).
POLONIO (*da dietro*). Ah, mi hanno ammazzato!
REGINA. Ahimé, che cosa hai fatto?
AMLETO. Non lo so. È il Re? (*Solleva l'arazzo e scopre Polonio, morto*)

La scena si svolge in una stanza degli appartamenti della Regina (in *mother's closet*, dice Polonio, ma *closet* deriva etimologicamente da *close*, dunque uno spazio chiuso, non propriamente la camera da letto, ma piuttosto uno stanzino, uno studiolo, comunque sempre un luogo molto intimo, personale), ed è ovvio che Amleto debba immaginare che solo il Re, in quanto consorte, possa stare nascosto ad origliare dietro l'arazzo. In ogni caso la domanda «È il Re?» (*Is it the King?*) è chiarissima: Amleto domanda (e spera) che il morto sia il Re. Sicché traballa, a questo

punto, il convincimento di Freud circa l'impossibilità dell'eroe edipico a colpire lo zio. Amleto colpisce, credendo proprio di uccidere il Re¹.

Meglio insomma stare rigorosamente alla *lettera del testo*, e prendere atto che ciò che emerge, in maniera indubitabile, prima dell'incontro sconvolgente con lo Spettro, è la realtà di un dolore di Amleto, di una sua sofferenza (*grief*), a fronte della madre che si è risposata, a solo due mesi dalla morte del marito. Nella scena dell'incoronazione del Re, Amleto compare vestito a lutto, in nero (*dressed in black*), per marcare fortemente il suo dissenso. Claudio – da uomo di potere – interpreta in termini di potere, come una tacita protesta per una sorta di usurpazione, benché in Danimarca la monarchia fosse elettiva, non ereditaria, e quindi legittima la successione da parte del fratello, anziché da parte del figlio. Claudio si preoccupa dunque di rassicurare Amleto, circa la sua posizione di erede: «Tu sei il successore diretto al nostro trono» (*You are the most immediate to our throne*).

Non è del tutto da escludere che ci sia in Amleto anche questo tipo di motivazione. Non solo perché è lo stesso personaggio a definirsi – parlando con Ofelia – *ambitious*, «ambizioso», ma soprattutto perché il testo ritorna un paio di volte su questo punto. In III, 2, quando replica direttamente al Re, che, per parte sua, mostra di cogliere perfettamente l'allusione:

- RE. Come sta il nostro nipote Amleto?
 AMLETO. Ottimamente, in fede mia, con la pietanza del camaleonte. Io mangio l'aria, farcita di promesse. Non si possono nutrire così nemmeno i capponi.
 RE. Non ci ricavo nulla da questa risposta, Amleto. Queste parole non sono per me.

E poi in un dialogo ancora più esplicito con Rosencrantz e Guildenstern, in questa stessa scena, verso la fine della medesima:

- ROSENCRATZ. Mio buon signore, quale è la causa del vostro turbamento? Certamente sbarrate la porta alla vostra libertà, se negate i vostri affanni a chi vi è amico.
 AMLETO. Mio caro, ho bisogno di avanzamento.
 ROSENCRATZ. Come è possibile, se avete la parola del Re stesso circa la vostra successione al trono di Danimarca?
 AMLETO. Sì, mio caro, ma "mentre l'erba cresce" – il proverbio è piuttosto ammuffito. [...]

Certo, alla madre che lo invita a spogliarsi degli abiti di lutto, Amleto risponde in I, 2: «Queste cose in effetti *sembrano* (*seem*), perché sono parti (*actions*) che un uomo potrebbe recitare (*play*). Ma io ho (*I have*) dentro (*within*) qualcosa che va

1. Sui limiti della lettura freudiana si veda, con diverse argomentazioni, il lucido saggio che dedica all'*Amleto* G. Paduano, *Shakespeare e l'alienazione dell'io. Quattro letture*, Editori Riuniti, Roma 2007.

al di là del mostrare (*show*)». Antica saggezza dei latini, *excusatio non petita, accusatio manifesta*... Amleto si scusa, assicurando che non è questione solo di apparenze, di cose che *sembrano*, di vestiti neri che devono simboleggiare il dolore. Il dolore c'è, *ce l'ha dentro*, dentro il cuore, nel profondo dell'anima.

Peraltro, così dicendo, Amleto fissa sin dall'inizio, sin dalla seconda scena del primo atto, un iniziale accenno a quello che sarà un tema importante dell'*Amleto*, il cosiddetto discorso *metateatrale*, il *teatro dentro il teatro*, la forma teatrale della tragedia che si fa occasione di una riflessione sul teatro. Il termine *show* potrebbe anche avere una valenza teatrale (Paolo Bertinetti ha tradotto con «supera ogni messinscena»)², ma sicuramente *actions* sono *le parti teatrali* che recita l'attore, e *play* vale *recitare*. In questo proemiale avvio della problematica metateatrale, tuttavia, il teatro è visto in un'ottica riduttiva, come metafora di *finzione*. Vedremo più avanti come invece la questione evolva e muti.

Tutto cambia dopo l'intervento dello Spettro, che si congeda dal figlio con un verso ad effetto: «Addio, addio, addio! Ricordati di me» (*Adieu, adieu, adieu. Remember me*). È un saluto *indimenticabile*, e Amleto davvero *non dimentica*:

[...] Ricordarmi di te?
Sì, povero spettro, finché la memoria manterrà un posto
in questo globo sconvolto. Ricordarmi di te?
Sì, dalla tavola (*table*) della mia memoria
io cancellerò tutti i ricordi banali e insensati,
tutte le massime dei libri, tutte le forme, tutte le passate impressioni
che la giovinezza e l'osservazione vi hanno trascritto,
e il tuo comandamento (*commandment*) tutto solo vivrà
dentro il libro e il volume del mio cervello,
non commisto a materia più vile. Sì, per il cielo!
O perniciosissima donna (*most pernicious woman*)!
O canaglia, canaglia, dannata sorridente canaglia!
Il mio taccuino (*My tables*). È bene che io metta giù
che uno può sorridere, e sorridere, ed essere una canaglia –
almeno io sono certo che così può essere in Danimarca.
(*Scrive*).
Così, zio, eccoti lì. Ora al mio motto.
È «Addio, addio, ricordami».
L'ho giurato.

L'incontro con lo Spettro costituisce per Amleto una epifania, la folgorazione estatica del *numinoso*, il contatto con la dimensione dell'*oltre*. Ma è un *oltre* che parla con la voce del padre. Anche ammettendo che finora non l'abbia amato (almeno tanto quanto ha voluto far credere, attraverso la *spettacolazione* degli abiti a lutto), da questo punto in avanti Amleto è risucchiato nel *cono d'ombra del padre*, del suo *commandment*, sostantivo di fortissima valenza scritturale, tipico del linguaggio

2. W. Shakespeare, *Amleto*, testo a fronte a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2005.

della Bibbia. La piattaforma del castello di Elsinore, su cui appare lo Spettro, è il Monte Sinai dove Amleto riceve le tavole della legge. «Il mio taccuino», si traduce normalmente, ma l'originale è – guardacaso – *My tables*, «Le mie tavole». Il comandamento che Amleto scrive sul suo taccuino è semplicemente il congedo dello Spettro, l'esortazione a ricordarlo, a non dimenticarlo. Ma non è solo l'assicurazione della vendetta; c'è piuttosto, in gioco, un impegno più complessivo, la scelta di un rinnovamento esistenziale, che azzeri pratiche di vita *banali*, *prive di senso*. Tra cui l'eros, e dunque Ofelia. La rivelazione dello Spettro apre un abisso fra Amleto e *la donna*, l'universo femminile. Quasi cinque versi sono dedicati a imprecare contro lo zio assassino, e uno solo è rovesciato sulla madre, ma a Gertrude è indirizzato proprio il primo attacco, perché la lingua batte dove il dente duole. L'omicidio di Claudio ricade su Gertrude, la individua come una *quasi complice*.

Siamo a uno snodo capitale del testo, cui occorre dedicare piena attenzione. Prima del dialogo con lo Spettro, il giudizio di Amleto sulla madre appare duro, ma non spietato. E soprattutto, fino a questo punto, il rapporto con l'universo femminile non è sconvolto, devastato. Le riserve aspre nei confronti della madre non impediscono la frequentazione di Ofelia, il suo corteggiamento, senza voler parlare di *amore*, che è realtà troppo impegnativa, rispetto alla quale il testo non offre sufficiente documentazione. Personalmente trovo del tutto improbabile la leggenda romantica di un Amleto *innamorato* di Ofelia, che è figlia di un funzionario di Stato, e dunque indegna di sposare un principe, come osserva saggiamente il fratello di Ofelia, Laerte, il quale prudentemente (e giustamente) la mette in guardia da quello che gli appare come un semplice *capriccio* di Amleto: «Ma tu sta attenta, considerata la sua grandezza, la sua volontà non gli appartiene, perché egli stesso è soggetto alla sua nascita». E Polonia sarà sulla stessa linea, ammonendo la figlia: «Lord Amleto è un principe fuori della tua sfera».

Insomma, se non un Amleto *innamorato*, certo un Amleto *galante* (forse segretamente *libertino*) convive con l'Amleto addolorato per la morte del padre. Tutto cambia dopo l'apparizione dello Spettro. La scoperta dell'assassinio del padre, in cui la madre è *oggettivamente complice*, determina una improvvisa torsione mentale, innesta una visione misogina che si allarga in maniera nefasta dalla madre a *tutte le donne*, e dunque anche a Ofelia, che sarà costantemente bersaglio di gravi allusioni sessuali da parte di Amleto (regolarmente e sistematicamente cancellate dai grandi attori italiani dell'Ottocento per ragioni di *bienséance*).

Non dobbiamo però farci depistare dalla tempistica della *pièce*. Vediamo per la prima volta insieme Amleto e Ofelia solo nel terzo atto, mentre l'incontro fra Amleto e lo Spettro risale al primo atto, e dunque l'atteggiamento di Amleto verso la giovane è già immediatamente distante e sarcastico. In realtà è un capovolgimento avvenuto di recente. Se Amleto incontra lo Spettro in I, 4, è proprio in I, 3, subito a ridosso, che Laerte diffida Ofelia, le apre gli occhi rispetto alle *avances* di Amleto, che sono *continue*, dunque, anche nei due mesi successivi alla morte del padre³.

3. È Amleto, in I, 2, a informarci che meno di due mesi separano la morte del padre dal matrimo-

Diciamolo in un altro modo: nella struttura profonda di *Amleto* abbiamo, senza dubbio, la fondazione di un triangolo malsano, ma non è quello previsto da Freud, non è la doppia pulsione del *figlio per la madre e contro il padre*; è, semmai, quella del *figlio con il padre contro la madre*, è il ribadimento – a duemila anni dall’*Oresteia* di Eschilo – del grande mito fondatore della civiltà patriarcale dell’Occidente. Si veda la scena quarta del terzo atto, che si risolve in un lungo rinfacciamento di Amleto alla madre circa la sua decisione di legarsi a Claudio. Dove è da notare che Amleto accenna appena al fatto che suo padre è stato ucciso da Claudio. Può sembrare strano, ma si spiega nel senso che per Amleto la madre è, appunto, in qualche modo *complice*, e dunque non c’è bisogno di insistere a rivelarle ciò che ella già *sa*. Si controlli il modo di rispondere di Amleto, quando la madre lo redarguisce per la morte di Polonio:

QUEEN. O, what a rash and bloody deed is this!
HAMLET. A bloody deed. Almost as bad, good mother,
as kill a king and marry with his brother.

[REGINA. Oh, che atto sconsiderato e sanguinoso è questo!
AMLETO. Un atto sanguinoso. Quasi altrettanto malvagio, buona madre,
quanto uccidere un re e sposarsi con suo fratello.]

14

Il soggetto di *to kill* («uccidere») è lo stesso di *to marry with* («sposarsi con»), cioè la madre. È la madre che *ha ucciso*, che è stata – appunto – corresponsabile del delitto.

A causa della sua immonda unione con Claudio, Gertrude diventa un’immagine universale del *negativo*, o, comunque – variante non meno deplorabile – di un *femminile* percepito quale oggetto occasionale di aggressione sessuale, quasi a punirla della propria natura libidinosa e infedele. Sempre nel terzo atto, durante la rappresentazione degli attori, Amleto sottopone la povera Ofelia proprio a questa doccia scozzese, fra *avances* da stupratore e rimproveri alla sua presunta immoralità:

OFELIA. Siete pungente, mio signore, siete pungente.
AMLETO. Ti costerebbe un bel gemito smussarmi la punta.
OFELIA. Sempre di più e sempre peggio.
AMLETO. È così che voi abbindolate i vostri mariti – Incomincia,
assassino! Piantala con le tue maledette smorfie, incomincia. [...]

nio della madre con il cognato Claudio: «Morto da appena due mesi – no, nemmeno tanto, nemmeno due» (*But two months dead – nay, not so much, not two*). Nel terzo atto sono invece passati altri due mesi. In III, 2 Amleto dice infatti – nel suo nuovo lessico di *finto pazzo* – che suo padre è morto «solo da due ore» (*my father died within's two hours*), e Ofelia ribatte: «No, sono due volte due mesi, mio signore! (*twice two months*)». È assai probabile, peraltro, che due mesi siano passati anche fra primo e secondo atto, tenuto conto che da una battuta di Amleto di II, 2 si comprende che siamo a un giorno dalla recita che gli attori offrono nel terzo atto (*We'll hear a play tomorrow*, «Domani vogliamo vedere uno spettacolo»).

Ofelia dice che una battuta di Amleto è stata «pungente» (*keen*), ma Amleto allude alla eventualità di un rapporto sessuale con la ragazza, la quale, solo a patto di un suo «gemito» (*groaning*), di una sua sofferenza da deflorazione, potrebbe “smussare” la “punta” del membro virile di Amleto (*to take off my edge*). È una vera esplosione di oscenità, questa cui si abbandona Amleto, tale da rivelare (e non solo in questo punto) una percezione di disgusto quasi fisico per il sesso femminile. E subito dopo ecco una accusa che utilizza un plurale, «i vostri mariti» (*your husbands*), che ci fa capire benissimo che Amleto pensa contemporaneamente a Ofelia e alla madre, anzi, ribalta su Ofelia una rampogna destinata essenzialmente alla madre. E tutto questo un attimo prima che – nello spettacolo offerto dai teatranti, all’interno del gioco metateatrale – l’attore che interpreta Luciano, il *doppio* di Claudio, si accinga ad avvelenare il Re. È anzi proprio Amleto a incitare l’attore perché *incominci a parlare*, smettendola con la sua pantomima (*leave thy damnable faces*, «le tue maledette smorfie»). Siamo, insomma, a una accelerazione fondamentale: Amleto rivede – spettacolarizzato dai comici – l’omicidio di suo padre, e, al tempo stesso, riversa ingiurie sull’eterno femminino, sulla madre e su Ofelia. Ma anche Claudio *vede* (e *sente*), e non resiste, e si alza, e fugge, abbandonando la rappresentazione.

È opportuno indugiare sul *play within the play*, il dramma nel dramma, invenzione del teatro elisabettiano (lo si trova ne *La tragedia spagnola* di Thomas Kyd, di quasi un decennio precedente all’*Amleto*), ma che Shakespeare porta a un grado di grande raffinatezza. Alla corte di Danimarca arrivano casualmente degli attori girovaghi e Amleto chiede loro di rappresentare la vicenda del Duca Gonzago, avvelenato nel giardino dal nipote Luciano, che si impossessa così della corona, sposandone la vedova. È una storia – dice Amleto – «scritta in elegantissimo italiano» (*written in very choice Italian*): Shakespeare allude a un *plot*, a una vicenda tipica di quegli italiani che sono famosi a Londra per le vicende di tradimenti e di veleni. Ma è una storia che fa da specchio alla realtà di quanto è avvenuto nel regno di Danimarca. La finzione *raddoppia* la verità. E la verità esplode proprio rispecchiandosi nella finzione. Amleto lo dice esplicitamente in un monologo di II, 2: «Ho sentito dire che dei colpevoli, assistendo a uno spettacolo, sono stati colpiti così profondamente dall’artificio della rappresentazione da rivelare subito i loro misfatti. Perché l’assassino, sebbene non abbia lingua, parla con un organo miracoloso». Claudio si illude che il teatro possa essere uno *svago* per Amleto, un modo per distrarlo dalla ostilità nei suoi confronti, e accetta dunque prontamente l’invito che gli viene fatto – attraverso Polonio – di assistere allo spettacolo, e incoraggia i suoi uomini ad adoperarsi in questo senso: «Buoni signori, incitatelo ulteriormente, indirizzando il suo intento verso questi divertimenti (*these delights*)». Ma il teatro, anziché innocente diversivo, si svela terrificante incarnazione dell’*altra scena*. Dinanzi al teatro parla l’inconscio dell’assassino, parlano i suoi nervi, il suo corpo. Claudio si alza e fugge, rivelando così ad Amleto che lui è veramente il colpevole.

Da notare però che gli attori prima *mimano*, e poi *recitano* (con le battute) la

scena dell'uccisione del Re. Il Re resta indifferente, per nulla turbato, di fronte alla pantomima. Si direbbe che il linguaggio mimico parla agli occhi ma non alla mente. Ofelia confessa ad Amleto di non aver minimamente capito il senso della pantomima (*What means this, my lord?*, «Che cosa significa questo, mio signore?»). Amleto si indispettisce un po', perché trova invece tutto molto chiaro (*It means mischief*, «Significa una azione malvagia»), ma deve prendere atto che nemmeno il Re mostra di aver capito. Non solo. Il Re arriva a chiedere ad Amleto se l'intreccio non contenga elementi offensivi, e la risposta di Amleto è spudorata: «No, no, lo fanno solo per gioco – avvelenano per gioco. Assolutamente nessuna offesa». Il Re insiste, domanda il titolo della tragedia che gli attori si apprestano a recitare, e di nuovo Amleto è fin troppo esplicito: «*La trappola per topi*. Perbacco, solo metaforicamente! Il dramma rappresenta un assassinio compiuto a Vienna. Il Duca si chiama Gonzago, sua moglie Battista. Tra poco vedrete: è un capolavoro di furfanteria, ma che importa? La cosa non tocca Vostra Maestà, né noi che abbiamo l'animo innocente». Nemmeno questo smuove Claudio. Come se, specularmente, il linguaggio verbale parlasse alla mente ma non agli occhi. Claudio entra invece in crisi solo e soltanto nel punto in cui l'attore che impersona l'assassino *agisce e parla in contemporanea*. Shakespeare ci regala una grande metafora sull'*idea di teatro* che sta alla base della tradizione dell'Occidente: il teatro non è pantomima, gesto, movimento, danza, e nemmeno *racconto* (Amleto che presenta, che espone la trama); il teatro è *parola agita*, e solo in questo senso può esprimere fino in fondo tutto il proprio potenziale catartico, purificatore. Soltanto come *parola in azione* (e non già come *azione pura*, o, inversamente, come *parola pura*), il teatro funziona quale specchio, coinvolge gli spettatori, li spiazza, fino a sconvolgerli. Si noti che la prima fase della *pantomima* aveva bene illustrato il passaggio omicida della vicenda immaginata dagli attori: «Subito dopo entra un uomo, gli leva la corona, la bacia, versa del veleno negli orecchi del re che dorme (*pours poison in the sleeper's ears*), ed esce». La terza fase della *parola agita* presenta la medesima didascalia, con termini sostanzialmente identici (*pours the poison in the sleeper's ears*), ma integra l'azione con una battuta che *dice la volontà di uccidere* («Tu, fetida miscela d'erbe raccolte a mezzanotte [...] la tua naturale magia e la tua atroce proprietà si impossessino all'istante della florida vita»). Ed è propriamente questo montaggio di *parola e azione* che determina il turbamento del Re, il quale si alza e fugge, non reggendo alla forza impressiva dello *specchio del teatro*.

Importa però osservare, prima di chiudere, che il valore demistificatorio del *teatro nel teatro* vale non solo rispetto all'omicidio perpetrato da Claudio, ma anche nei confronti di quel rigetto dell'universo femminile che in *Amleto* si è realizzato contestualmente alla rivelazione della macchinazione del Re, come abbiamo visto. Amleto partecipa a questa sequenza con una sorta di *triplice occhio*: è spettatore della rappresentazione degli attori, ma guarda contemporaneamente a quale sia la reazione del Re di fronte all'evento, e – al tempo stesso – intrattiene un fitto conversare con Ofelia, da spettatore a spettatrice. Si tratta, anzi, del secondo e ultimo incontro con Ofelia. Dopo, ci sarà l'uccisione di Polonio, il successivo viaggio di

Amleto in Inghilterra. I due non si vedranno più, e ritroveremo Ofelia, nel quarto atto, ma ormai preda della pazzia. Dunque, in conclusione, due soli dialoghi fra i giovani, e il secondo – in occasione della *performance* degli attori – non più ricco del primo, come quantità di battute scambiate, ma di più lunga durata, più prolungato nel tempo, perché intrecciato allo svolgimento della rappresentazione (prima solo mimata, e poi dialogata).

Fermiamoci ad analizzare il segmento culminante di III, 2, quando è finita la pantomima, il cui significato resta oscuro a Ofelia, come già si è accennato:

- OPHELIA. Belike this *show* imports the argument of the play.
(*Entre Prologue*).
HAMLET. We shall know by this fellow. The players cannot keep counsel: they'll tell all.
OPHELIA. Will he tell us what this *show* meant?
HAMLET. Ay, or any *show* that you will *show* him. Be not you ashamed to *show*, he'll not shame to tell you what it means.
OPHELIA. You are naught, you are naught. I'll mark the play.

Abbiamo evidenziato graficamente il termine *show*, che ritorna ben cinque volte nello spazio ristretto di sole sette/otto righe di dialogo. I traduttori – solitamente – non possono evitare di ricorrere a sinonimi (*pantomima*, *rappresentazione*, *cosa*, *mostrare*, ecc.), ma è bene sforzarsi di conservare la rigorosa corrispondenza delle occorrenze, assumendo di rendere sistematicamente *show* con una medesima unica espressione, la rete *mostrato/mostrare*:

- [OFELIA. Forse ciò che hanno mostrato rappresenta l'argomento del dramma.
(*Entra il Prologo*).
AMLETO. Lo sapremo da costui. Gli attori non sanno tenere un segreto; diranno tutto.
OFELIA. Ci dirà cosa significa ciò che hanno mostrato?
AMLETO. Sì, o qualsiasi cosa da mostrare che tu voglia mostrargli. Se tu non hai vergogna di mostrarla, lui non avrà vergogna a dirti cosa significa.
OFELIA. Siete volgare, siete volgare. Guarderò il dramma.]

Il teatro rispecchia la vita, e, rispecchiandola, la smaschera. Ofelia insiste per due volte su *show*, perché non intende il senso di ciò che il teatro mostra, ma per la buona ragione che *La trappola per topi* racconta i mostri della politica, i laidi maneggi dei potenti: tutte cose che passano sulla sua testa, che non la coinvolgono.

Per Amleto è diverso, per lui il discorso si amplia. Il progetto omicida di Claudio è solo la faccia esteriore della condannabile fragilità di Gertrude. I mostri della politica s'intrecciano e si saldano con i mostri del privato. Amleto sembra più scandalizzato dal cedimento della madre che dal losco piano omicida di Claudio. Al limite, può comprendere il tradimento *politico* del primo, ma non il tradimen-

to *morale* della seconda. Se Amleto (almeno in un certo senso) *rinvia* la vendetta su Claudio, è perché – in fondo in fondo – l'autentica resa dei conti non è con lo zio ma con la madre. La vera epifania – a ragionar con sottigliezza – non è nell'incontro con lo Spettro, sulla terrazza del castello, e nemmeno quando, posteriormente, Claudio si auto-smaschera, guardando lo spettacolo dei comici, bensì nel successivo dialogo ravvicinato con la madre del terzo atto, che segue alla fuga del Re dalla rappresentazione teatrale. Paduano, nella sua lettura del testo, al punto in cui Amleto rivela di non comprendere il *raptus* erotico della madre per Claudio («Non potete chiamarlo amore; perché alla vostra età lo stimolo del sangue è placato, è docile, e segue il giudizio. E quale giudizio passerebbe mai da quest'uomo a quest'altro?»), ha una osservazione preziosa: «Amleto non può accettare un amore il quale, tutto al contrario dell'idealizzazione adorante, trae oscuro alimento dall'abiezione e dal disprezzo, di sé come dell'altro»⁴. In qualche modo Amleto *rinvia* perché *non capisce*, perché è paralizzato dal *mistero*, che è nell'agire della madre, non già nell'agire dello zio.

S'intende che, se Amleto non decifra le oscure pulsioni della madre, Shakespeare non ha dubbi. Le mette in bocca qualche generica dichiarazione di resipiscenza, quando Amleto la strattonea un po' troppo bruscamente («O Amleto, non parlare più. Tu mi fai volgere gli occhi in fondo della mia anima e vi vedo macchie così nere e indelebili che mai perderanno il loro colore»), ma non cambia nulla, e quando in IV, 5 Laerte è furioso per la morte del padre, Gertrude è prontissima a difendere il suo uomo:

LAERTE. Dov'è mio padre?

RE. Morto.

REGINA. Ma non per opera sua.

Ho fatto riferimento, più sopra, alla vicenda di Oreste, *et pour cause*, se è vero (come ha ricordato proprio Paduano) che nell'*Elettra* di Euripide il personaggio eponimo commenta acutamente: «Le donne preferiscono i mariti ai figli». Clitemestra sceglie Egisto contro i figli; Gertrude difende Claudio, e non Amleto.

Resta il fatto che, passando attraverso l'enigma materno, Amleto matura un rinnegamento totale del *femminile*, che si carica di gravi toni sessuofobici. Sicché non stupisce che il denudamento del *politico* – condotto dal gioco metateatrale – proceda insieme al denudamento del *femminile*. Amleto alterna le frecciate contro Claudio a quelle contro Ofelia. Amleto si appropria del linguaggio di Ofelia e glielo rovescia contro: ai due *show* di Ofelia di III, 2 da cui siamo partiti rispondono puntigliosamente tre *show* di Amleto, che svelano come i mostri del femminile ruotino tutti intorno all'universo del (represso) desiderio sessuale. Normalmente i traduttori esitano, imbarazzati, per lunga tradizione perbenista della critica accademica (cui non sfugge nemmeno un poeta come Eugenio Montale), ma Paolo

4. Paduano, *Shakespeare e l'alienazione dell'io*, cit., p. 39.

Bertinetti coglie nel segno (almeno nel punto decisivo, sebbene il complesso della sua traduzione non risponda in modo coerente alla cinquina di *show*): «qualsiasi cosa tu voglia mostrargli. Se non hai vergogna di mostrarla». È il linguaggio dell'oscenità proletaria: *fagliela vedere*. Bertinetti innova ulteriormente (e sempre felicemente) con il *tu*, rivolto sprezzantemente a Ofelia, che si contrappone sempre al *voi* con cui invece Ofelia parla ad Amleto. L'erede al trono è altra cosa dalla figlia di un consigliere di Stato, e nel caso specifico lo scarto *tu/voi* ha funzione aggressiva, serve a degradare l'interlocutrice, a smascherarne la compunta tartufesca rispettabilità di damigella di buona famiglia. Il teatro rispecchia la vita, ma la vita alimenta il teatro. Ofelia deve – senza vergogna (e proprio il termine utilizzato, *ashamed*, duplicato da *shame*, conferma che di questo si tratta, proprio di *quella cosa lì*) – mostrare il suo sesso, o anche solo una qualche parte del suo corpo (*any show that you will show him*), perché il teatro possa, a sua volta – anch'esso, senza vergogna –, dirne il significato, dare un nome alle brame segrete.

Il guaio del nostro testo, tuttavia, è che, arrivati a questo punto, l'occhio di Amleto finisce per sovrapporsi all'occhio dell'autore. Per tutto il terzo atto Amleto incalza la povera Ofelia, trattandola da squaldrinella ipocrita, ma alla fine la profezia si auto-avvera. Nel quarto atto Ofelia non fa altro che cantare; canta davanti al Re e alla Regina, e sappiamo bene che, secondo le convenzioni dell'aristocrazia elisabetiana «era assolutamente inaccettabile che una nobildonna cantasse liberamente al cospetto della corte reale»⁵. Per non dire del genere di canzoni che canta... L'amore, certo, ma nel suo risvolto carnale, e sempre con l'ossessione del momento della deflorazione (su cui Amleto aveva insistito, nelle sue allusioni), accentuata dalla voluta iterazione del termine magico – *maid* – all'interno dello stesso verso:

Then up he rose, and donned his clothes,
and dupped the chamber door,
let in the maid, that out a maid
never departed more.

[Lui si alzò, il suo abito vestì,
e della camera la porta aprì,
fa entrar la verginella, che verginella di lì
non più se ne partì.]

E non finisce qui, naturalmente:

Dice lei: «Prima di mettermi sotto
di sposarmi mi avevi detto».
E lui risponde:
«Per il cielo, davvero l'avrei fatto
se tu non fossi venuta nel mio letto».

5. S. Bonanzinga, *La funzionalità delle musiche nelle opere di Shakespeare*, in AA.VV., *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, a cura di A. Serpieri, Pratiche Editrici, Parma 1985, p. 176.

È ovvio che tutto questo avviene solo perché Ofelia è impazzita, e dunque non si controlla, ma *in vino veritas*, e però, egualmente – possiamo dire – *in dementia veritas*. Anche se Ofelia è una pazza particolare, che sembra conservare un margine di *self-control*, dal momento che i versi licenziosi sono destinati solo agli estranei, ma non al fratello. In presenza di Laerte soltanto commendevoli riferimenti al babbo morto («Lo portarono a viso scoperto nella bara, / piovvero lacrime nella sua tomba. [...] La sua barba era bianca come neve, / il suo capo come lino»). Comunque, povera Ofelia, dobbiamo concludere, e davvero peccato, che la visione sessuofobica di Amleto abbia finito per essere condivisa da Shakespeare.

Ma è tempo di accostarci a *Otello*. È Iago ad aprire la tragedia, con una serie di considerazioni che è bene cogliere:

[...] Tre uomini potenti della città
per chiedergli di farmi suo luogotenente
gli han fatto tanto di cappello; e, in fede,
conosco il mio valore, mi merito quel posto.
Ma lui, amando solo il suo orgoglio e i suoi fini,
li elude con tronfie tergiversazioni
infarcite di termini di guerra,
e, in conclusione,
respinge i miei mediatori. Perché «Certo», dice,
«il fatto è che ho già scelto il mio ufficiale».
E chi era costui?
Perbacco, uno bravo a far di conto,
un certo Michele Cassio, fiorentino,
uno pronto a dannarsi per una bella donna,
che non ha mai schierato in campo uno squadrone.
[...]

Eppure non c'è rimedio, questa è la piaga della carriera militare:
le promozioni dipendono da favori e raccomandazioni,
non dall'anzianità, come una volta, quando il secondo
succedeva al primo. Ora, giudicate voi, signore,
se io ho buone ragioni
per amare il Moro. [...]

L'impianto della tragedia è bene impostato. C'era una regola antica nella vita militare, in base alla quale le progressioni di carriera si fondano sul valore, e sulla esperienza, cioè sulla anzianità. Otello stesso è la dimostrazione lampante della bontà di questa regola: un moro, che è tuttavia accettato come capo militare di una potenza occidentale di *bianchi*, quale è Venezia. Il merito sopra ogni cosa, anche sopra i pregiudizi razziali. Però Otello ha contravvenuto a questa norma (di cui pure egli stesso è il massimo *exemplum*); ha accondisceso alla degenerazione

moderna, che vede prevalere la prassi delle raccomandazioni. Anche Iago è ricorso alla raccomandazione, ma invano.

Ha prevalso Michele Cassio, che ha svolto una parte importante nella storia d'amore fra Otello e la giovane Desdemona. Shakespeare mette bene a fuoco il personaggio femminile. Figlia unica di un importante senatore di Venezia, Brabanzio, pari – per carisma politico – allo stesso Doge (il suo voto conta, come quello del Doge, per due, *as double as the duke's*). Desdemona ha rifiutato finora molte richieste matrimoniali avanzate da giovani dell'aristocrazia veneziana: «così ostile al matrimonio che ha respinto i più ricchi e avvenenti partiti della nostra nazione» (*so opposite to marriage that she shunned the wealthy, curled darlings of our nation*). Non è normale questo rifiuto ostinato delle nozze. Se pensiamo però che il padre è vedovo, non è difficile cogliere un fantasma vagamente incestuoso: Desdemona è dentro la costellazione del padre, ha sostituito in qualche modo l'immagine della madre morta. Fin quando si lascia incantare dal Moro, che è anche lui un'immagine paterna, uomo di età avanzata. Iago lo definisce *an old black ram*, «un vecchio caprone nero», ma Otello dice lo stesso di Brabanzio in I, 3, *this old man*.

Da notare che il Moro è entrato nella vita di Desdemona perché introdotto dal padre («Suo padre mi amava, spesso mi invitava, e mi chiedeva sempre di narrargli le storie della mia vita, di anno in anno: le battaglie, gli assedi, le varie fortune per cui sono passato»). Si ritrovano a contatto due uomini di potere, il politico e il militare. È fatale che il politico sia affascinato dal militare. Quando organizza la caccia al Moro, nel primo atto, Brabanzio svela un indubbio piglio da condottiero. Desdemona è affascinata da quell'uomo di potere che è suo padre, e – non foss'altro che in virtù della proprietà transitiva – non può non subire anche lei lo *charme* del guerriero. Potremmo dire che Desdemona passa da un padre all'altro. Il suo stile esistenziale è di *vivere in fusione* con la persona amata. Ma forse sarebbe depistante evocare l'ombra nera dell'incesto fantasmato (che vale, semmai, per Brabanzio, il quale percepisce la fuga della figlia come un tradimento d'amore: la maledice, e muore di dolore, appunto come in una grande storia d'amore). Ce lo segnala una sorprendente battuta di Desdemona, affatturata dalla affabulazione del Moro: «Avrebbe preferito non ascoltarlo [il racconto del Moro], ma anche che il cielo avesse fatto di lei un simile uomo (*had made her such a man*)». Il sogno di fusione di Desdemona è di essere *come l'uomo amato*, non tanto *con l'uomo amato*. Non è l'eros la molla scatenante. Desdemona è attirata dall'idea di essere assunta anche lei dentro un universo di avventure, di diventare protagonista di un *romanzo d'azione*. Con il suo amore, il Moro le offre proprio questo: l'azzardo della fuga da casa, definita *her guardage*, spazio di salvaguardia, di tutela, di protezione, ma, per ciò stesso, anche sorta di prigione, per quanto dorata. Desdemona non fa altro che modellarsi sulle linee della vita turbinosa di Otello. Lui ha raccontato – come snodo eminente della sua biografia – la fase della schiavitù e poi della liberazione; e lei ha fatto la stessa cosa, ha organizzato e vissuto la fuga da casa. Al Doge chiederà di poter partire per il teatro di guerra, per Cipro, insieme ad Otello (che invece la lascerebbe volentieri a Venezia), ma perché anche questo è iscritto nel *romanzo d'azione*. La moglie del solda-

to diventa anche lei, in qualche modo, soldato. A Cipro Otello la chiama non per nulla *O my fair warrior!*, «O mio bel guerriero!».

La sequenza davanti al Doge merita un supplemento d'indagine. Leggiamo il punto culminante, la dichiarazione più impegnativa:

Che io abbia tanto amato il Moro dar vivere con lui
la mia aperta ribellione (*violence*) e lo spregio dei beni terreni
lo proclamano al mondo con una tromba. Il mio cuore è sottomesso (*subdued*)
al pieno piacere (*pleasure*) del mio signore.
Io ho visto il volto di Otello nella sua mente
e al suo onore e alle sue valorose virtù
ho consacrato la mia anima e le mie fortune,
cosicché, cari signori, se io resto qui,
come un falena di pace (*peace*), mentre lui va in guerra (*war*),
mi si priverà dei riti per i quali io lo amo
(*the rites for which I love him are bereft me*),
e dovrò sopportare un pesante intervallo (*interim*)
per la sua cara assenza. Lasciatemi andare con lui.

Sintomatica la presenza nello stesso verso di *peace* e di *war*. È sempre operante la mitopoiesi del romanzo d'azione. Sposando Otello, Desdemona vuole vivere la vita di Otello, anche *contro Otello*, restio a portarla con sé sul campo di battaglia. Desdemona esibisce l'orgoglio della sua scelta *romanzesca*. Usa un termine forte, *violence*, per indicare il senso dello strappo che ha realizzato nei confronti del padre, della insubordinazione che ha commesso, fuggendo di casa. Parlando di lei, Roderigo dice che ha compiuto *a gross revolt*, una sfrontata ribellione, letteralmente «una grande rivolta». Ma questo conferma la qualità del modo di relazionarsi di Desdemona: ci si può sottrarre a una vita in fusione con qualcuno, solo optando per un'altra vita in fusione con un'altra persona. Desdemona è affascinata ogni volta dall'uomo di potere: prima dal padre, leader della classe senatoriale veneziana; poi da Otello, figura di guerriero. Trapassa, in definitiva, dalla fascinazione del politico a quella del militare.

Ma c'è legame erotico, fra Desdemona e Otello? Non possiamo sfuggire all'interrogativo. Certo, in quanto *consacrata* al suo uomo, a Desdemona toccano tutte le funzioni della moglie devota, anche quelle sessuali. Ma si faccia attenzione al dettato testuale: il suo cuore è sottomesso (*subdued*) al pieno piacere (*pleasure*) del suo signore. Il *piacere* è di Otello, non necessariamente il suo, di lei. Non c'è una rivendicazione del proprio diritto sessuale, di lei Desdemona. Desdemona vive in fusione con l'uomo del cuore e, dunque, parla e si orienta secondo quella che immagina essere la voglia del suo uomo. Lei pensa a lui, crede che *per lui* sia importante il sesso, i riti d'amore, cioè il rito del sangue nuziale, che comunque è qualcosa di dovuto, che non può essere messo fra parentesi, azzerato, o anche solo rinviato, collocato in un futuro preceduto da un «pesante intervallo». Otello, però, per parte sua, ci tiene a far sapere al Senato veneziano che «gli ardori giovanili sono in lui

spenti» (*the young affects in me defunct*). Per Otello, il matrimonio con Desdemona, non sembra fondato sulla spinta dell'eros, risponde a qualche esigenza diversa, che per il momento ci resta inesplicita. Assai gustoso il *décalage* di battute quando si viene a sapere che la partenza per Cipro deve avvenire *illic et immediate*:

I SENATORE.	Dovete partire stanotte.
DESDEMONA. Stanotte, mio signore?	
DOGE.	Questa notte.
OTELLO.	Con tutto il mio cuore.

La diversa reazione mostra bene che c'è un equivoco patetico e drammatico al tempo stesso. Per Otello il sesso non è così importante.

Certo, si può pensare a una *strategia di comunicazione* da parte del Moro, per non suscitare una brutta impressione nei senatori veneziani, come ipotizza un commentatore peraltro assai preparato, Shaul Bassi⁶, ma Otello non sembra molto caloroso nemmeno quando parla a Desdemona, da solo a sola, senza la presenza ingombrante dei rappresentanti delle istituzioni: «Vieni, Desdemona, ho solo un'ora d'amore, d'affari e di istruzioni da passare con te. Dobbiamo obbedire al tempo» (*I have but an hour of love, of worldly matter and direction to spend with thee*). Secondo i moderni commentatori inglesi l'ora d'amore è *loving talk; not love-making*⁷, perché da un paio di battute del secondo atto si comprende che la prima notte d'amore avverrà a Cipro. Resta l'avarizia contabile del personaggio, che centellina i sessanta minuti per la sua bella: quanti gliene restano, per *l'amore*, dovendo dedicarsi anche ad *affari* e a *istruzioni*? Venti minuti cadauno? Assai stupefacente, infine, che non se la porti nemmeno sulla propria nave, e la affidi piuttosto alla nave di Iago, pur essendo entrambe le navi dirette a Cipro, e quella di Iago arriverà anche prima di quella di Otello. È come se – consciamente o inconsciamente – Otello fosse ossessionato dalla consumazione del matrimonio, che viene dunque continuamente *rinviata*.

A partire dal secondo atto la vicenda si sposta a Cipro. Shakespeare non si preoccupa dell'unità di luogo, ma non si preoccupa nemmeno di dare verosimiglianza al fluire temporale. Il viaggio per nave da Venezia a Cipro richiede ovviamente molti giorni, ma la vicenda degli ultimi quattro atti sembra svilupparsi in un lasso di tempo di sole 36 ore concatenate⁸. Il che rende assurda anche la gelosia di Otello, il quale – su istigazione di Cassio – pensa che ci siano stati reiterati incontri adulterini fra Desdemona e Cassio, tutti nell'arco così ristretto di 36 ore. Ma – si sa – lo scrittore elisabettiano è un *artigiano della scrittura*, che rifinisce molto sommariamente i suoi prodotti, e il pubblico è un pubblico di bocca buo-

6. W. Shakespeare, *Otello*, a cura di S. Bassi, Marsilio, Venezia 2009, p. 329, nota 89.

7. W. Shakespeare, *Othello*, edited by E.A.J. Honigmann, The Arden Shakespeare, London 2004, p. 154, *ad locum*.

8. Cfr. G. Melchiori (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare*, Mondadori Meridiani, Milano 1976-1991, vol. IV, pp. 271-272.

na, che non si preoccupa della scena povera, e tanto meno delle piccole incongruità del *plot*. Anche il complotto di Iago per convincere Otello che Desdemona lo tradisce è molto grossolano, poco verosimile. Ma Otello è un primitivo, anche lui è di bocca buona. Il sospetto è comunque rafforzato dal fatto che Desdemona chiede con insistenza a Otello di reintegrare nel grado Cassio, allontanato da Otello per una grave mancanza militare. La perorazione di Desdemona è assai interessante:

[...] Ma come? Michele Cassio,
che vi accompagnava quando mi corteggiavate, e tante volte
se parlavo di voi per denigrarvi
ha preso le vostre parti; ed ora tante storie
per riabilitarlo? [...]

Si apre un *flash-back* inquietante: nel suo corteggiamento Otello non è stato mai veramente *solo*, ha sempre avuto una guardaspalle, un *doppio*, Michele Cassio. E non c'era nemmeno un dialogo d'amore a due voci, bensì a tre. Anche Desdemona appare in una luce nuova, rispetto alle prime impressioni: non una ingenua e candida fanciulla incantata dai racconti del celebre guerriero, ma piuttosto una donna capace di denigrazione (*dispraisingly*), sì da richiedere a Cassio il ruolo dell'avvocato difensore. Risulta chiara, a questo punto, la parte giocata da Cassio (che è uomo di cultura, che conosce il codice d'amore, che ha le belle maniere con le donne): è stato il mezzano d'amore, il *mastro d'amore*, ha tradotto il sentimento d'amore (rozzo) di Otello nel linguaggio dell'amor cortese. Gli ha fatto da *traduttore*, e qualche volta da *avvocato*.

Comprendiamo, a questo punto, perché Otello abbia scelto come suo luogotenente Cassio e non già Iago, compagno di tante battaglie. Otello ha deliberatamente (e colpevolmente) confuso *pubblico* e *privato*, ha privilegiato sul piano militare Cassio per ricompensarlo dei servizi che ha avuto da lui sul piano del corteggiamento a Desdemona. Ha fatto diventare *luogotenente militare* quello che era, più propriamente, il suo *luogotenente amoroso*. E che Cassio non sia affatto affidabile, come uomo d'armi, lo conferma rapidamente l'intreccio. Lui stesso ammette di non sopportare il vino, nemmeno un solo bicchiere, ma si lascia indurre facilmente a bere, e quindi a farsi trascinare in una rissa, che è particolarmente grave perché Cipro è territorio ostile, è terra turca, in cui i veneziani hanno solo una guarnigione, e la rivolta può scoppiare da un momento all'altro, come si deduce da tanti dettagli del testo shakespeariano. Ad esempio, quando Iago istiga Roderigo a provocare Cassio, dice: «Spingerò questi di Cipro ad ammutinarsi» (*Will I cause these of Cyprus to mutiny*). Iago punta in particolare «su tre giovani bellicosi di Cipro, suscettibilissimi in puntigli d'onore, veri figli di quest'isola marziale», che reagiranno prontamente se Cassio si comporterà con loro «in modo da oltraggiare l'isola» (*in some action that may offend the isle*). A Cipro – osserverà stizzito Otello – siamo «in una città in guerra, ostile» (*in a town of war, yet wild*), e la prima cosa che impone è di far tacere l'orribile campana che suona a martello, come a incitare al-

l'insurrezione. Ma *a town of war* – chiosano i commentatori inglesi – significa *garrison town*, città che ha una guarnigione⁹. A ribadire, appunto, che siamo in una terra nemica, dove i veneziani sono esercito di occupazione, percepito dunque come invasore.

(Solo un cenno fra parentesi, perché il personaggio meriterebbe un saggio tutto dedicato a lui. Per provare a dire che forse la critica è sempre stata troppo dura con il povero Iago, non gli ha mai concesso nemmeno le *attenuanti generiche*, laddove risulta ben chiaro – da quel poco che ho fin qui registrato – che, comunque, il nostro *cattivo* è stato preso in mezzo fra un disinvolto portatore di *conflitto di interessi*, Otello, da un lato, e un concorrente professionalmente da quattro soldi, cui ha dovuto soccombere, Michele Cassio, dall'altro lato. Sicché proprio non si comprende perché Iago debba essere definito – del tutto apoditticamente – un “piccolo carrierista”, e Michele Cassio no¹⁰.)

Forse è venuto il momento di scoprire le carte, e di affrontare il toro per le corna. Facciamo un passo indietro, I.2, entrano Otello e Iago, ma è Iago che parla, e avanza delle perplessità: Brabantio è senatore autorevolissimo, quasi un anti-Doge, imporrà a Otello il divorzio da Desdemona (*he will divorce you*), e Otello risponde:

Sfoghi pure la sua ira;
i miei servizi (*my services*), quelli che io ho reso alla Signoria,
metteranno a tacere le sue proteste. Si deve ancora sapere –
cosa che divulgherò quando mi parrà che vantarsi
sia un onore – che io discendo
da sangue reale, e che i miei meriti (*my demerits*)
possono parlare, senza scappellarsi, davanti a una superba fortuna (*proud a fortune*)
quale è questa che ho conquistato (*reached*). [...]

Si tratta, in buona sostanza, della prima battuta di Otello (dopo un preliminare rapido intercalare, *Tis better as it is*, «Meglio così»), e subito sono in campo lo Stato veneziano, e i *servizi* che Otello gli ha reso. A fine tragedia, nell'ultimo *speech*, come vedremo, tornerà la stessa rete verbale («Aspettate. Ancora una parola o due prima che andiate. Io ho reso allo stato dei servigi, e loro lo sanno»). Dovrebbe essere una storia d'amore (e di gelosia), e sembra invece una questione fra un capitano di ventura di pelle nera e la Repubblica veneziana. Ci aspetteremmo dichiarazioni d'amore, e troviamo piuttosto attenti calcoli di dare ed avere: i meriti militari bilanceranno le proteste di Brabantio (e su questo punto Otello vede giusto, nella contesa davanti al Doge sarà lui a spuntarla). Ma si faccia attenzione al *rilancio* del Moro, che accampa il proprio «sangue reale» per giustificare la «superba fortuna» che si è «conquistato» (*reached*). I commentatori spiegano che *deme-*

9. Shakespeare, *Othello*, edited by Honigmann, cit., p. 195, *ad locum*.

10. Cfr. S. Bassi, *Introduzione* a Shakespeare, *Otello*, a cura di Bassi, cit., pp. 17-18; ma vedi anche p. 316, nota 15, fortemente opinabile.

riti non ha senso negativo, e vale *merits*, ma il punto è che i «meriti» non sono quelli militari bensì quelli della nascita regale (Salvatore Quasimodo traduce appunto con «i miei privilegi di nascita»). S'intende che il sangue blu di Otello è una bufala, ma resta la confessione che proprio (e soltanto) tale bufala consente al Moro di non togliersi il cappello davanti a tanta conquista, *to as proud a fortune*. Un figlio di re nero vale la figlia di un senatore bianco.

Insomma, a me non pare dubbio che il vero amore del Moro è quello di integrarsi nella società bianca dell'Occidente, e che il matrimonio con la figlia del senatore veneziano è la mossa vincente, anche se poi – s'intende –, in perfetta buona fede, Otello si sarà anche convinto di amarla, la cara Desdemona. Non è nemmeno che la cosa sia sfuggita alla critica, che però non ne ha tratto tutte le conseguenze del caso¹¹. A cominciare dal fatto che si spiegherebbe così, più agevolmente, il fatto che Otello non abbia una particolare ossessione erotica. L'importante è averla sposata, ma può lasciarla a Venezia, anche in casa del padre, eventualmente¹², e senza nemmeno aver consumato il matrimonio. Assai curioso, peraltro, ciò che viene detto, quando finalmente la consumazione arriva. Siamo a Cipro, atto secondo, scena terza, Otello che parla, prima a Cassio e poi a Desdemona:

Buon Michele (*Good Michael*), comanda tu la guardia stanotte.
Insegniamo a noi stessi un freno onorevole,
senza eccedere nei festeggiamenti.
[...]

Iago è onestissimo.

Michele (*Michael*), buona notte. Domattina presto
vorrei parlarti. (*A Desdemona*). Vieni, dolce amore,
fatto l'acquisto (*purchase*), i frutti (*fruits*) devono seguire:
quel profitto (*profit*) deve ancora venire fra me e te.

È stato notato che Cassio è il solo personaggio ad avere nome e cognome¹³, ma mi

11. Per esempio Maurizio Grande, sia pure in modo parziale: «l'amore come coronamento di una carriera, stigma della grandezza ricompensata, favore della fortuna nella passione armonizzata con l'ascesa sociale. [...] Avere una moglie che è l'emblema sociale di tutte le qualità fisiche, delle virtù morali e dello status civile, è per Otello l'acme della 'carriera', il conseguimento di un rango sociale attraverso l'elevatezza di rango dei valori erotici di cui si è fatto destinatario, signore assoluto» (M. Grande, *Otello. Eros e Chaos*, in AA.VV., *L'eros in Shakespeare*, a cura di A. Serpieri e K. Elam, Pratiche Editrici, Parma 1988, pp. 177, 180). Più esplicito il Bassi, ma senza poi riscontro nel testo: «Queste diverse strategie discorsive di Otello consentono di azzardare l'ipotesi che egli sia l'antesignano dei tanti *mimic men* delle letterature di lingua inglese, i nativi delle colonie europee che cercano strenuamente di assimilarsi alla cultura occidentale per sottrarsi al proprio stato di inferiorità» (S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello. Storia di un'etnicità immaginaria*, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2000, p. 33).

12. Quando il Doge propone che Desdemona resti a Venezia a casa del padre, è Brabanzio a insorgere, dicendo per primo di no (*I'll not have it so*), costringendo così Otello a muoversi sulla stessa linea (*Nor I*). Più convincente Desdemona, nell'articolare il suo rifiuto. Ha rotto con il padre – in modo *violento* –, ha lasciato la sua casa, per vivere con Otello, e ora dovrebbe tornare nella casa del padre?

13. Cfr. Shakespeare, *Otello*, a cura di Bassi, cit., p. 314, nota 3.

sembra più interessante osservare che l'unico a chiamarlo per nome – e per ben due volte proprio in questo passo cruciale – sia Otello. Ho già detto che Otello ha utilizzato la sapienza *cortese* di Cassio per conquistare Desdemona, ma certo questa nota affettuosa-amicale proietta un alone di ambiguità sulla insicurezza sessuale di Otello, giunto alla prova del fuoco dell'amore¹⁴. E comunque il linguaggio è stranamente mercantile: *purchase, fruits, profit*. L'inconscio fa parlare Otello del suo amore come di un investimento economico-simbolico¹⁵, *status symbol*, appunto, sogno realizzato di integrazione nella classe dirigente dei bianchi.

Dunque Otello si avvia alla sua prima notte di nozze. Lo dice lui, e lo ripete subito dopo Iago, il quale avrà raccolto le confidenze che sulla nave Desdemona avrà fatto a Emilia¹⁶. Ma passa poco tempo e scoppia la rissa, promossa da Iago. Deve intervenire Otello, e dopo un po' sopraggiunge anche Desdemona. Shaul Bassi annota che «dopo Venezia, per la seconda volta la notte degli sposi è stata interrotta»¹⁷, ma la notte d'amore coniugale è stata davvero *interrotta*, o non era già *finita*, trasformata sotto forma di *sonno coniugale*? Cosa dice infatti Otello, vedendo arrivare Desdemona? *Look if my gentle love be not raised up!*, «Guardate se non è stato svegliato il mio gentile amore!». E poco dopo si scuserà con Desdemona, dicendo che è proprio della vita del soldato *to have their balmy slumbers waked with strife*, «avere il balsamo del sonno svegliato da un tumulto». Il reticolo verbale è chiaro e insistente: *raised up, slumbers, waked*. Non voglio affatto dire che non ci sia stato rapporto sessuale, ma restringerne l'empito e la furia¹⁸. Tanto per riconfermare che non è l'eros il tormento di Otello.

Proprio su questo terreno, semmai, si svelano le irrimediabili fragilità del personaggio. Che confesserà nel momento in cui pensa (a torto) di essere stato tradito da Desdemona:

[...] Forse perché sono nero
e non ho l'arte della conversazione
che hanno i damerini, o forse perché declino

14. C'è una terza ricorrenza, e sempre in un passaggio altamente emotivo, quando Cassio si fa coinvolgere nella rissa: «Come hai fatto, Michele (*Michael*), a perdere così la testa?». Otello è costretto a togliergli il comando, ma confessa il suo legame con Cassio: «Cassio, io ti voglio bene (*I love thee*), ma non sarai più il mio luogotenente». Proprio l'abbandono del nome per il cognome segna la ritrovata capacità di Otello di distinguere il livello professionale da quello amicale-affettivo.

15. Dopo aver osservato che i *fruits* del matrimonio sono i figli, e che *profit* vale *benefit*, Honigmann aggiunge: «but after *purchase* the commercial sens is also present» (Shakespeare, *Othello*, edited by Honigmann, cit., p. 184, *ad locum*).

16. Dice Iago: «Il nostro generale ci ha congedati così presto per amore della sua Desdemona – e non possiamo biasimarla; non si è ancora goduto una notte con lei, e lei è un sollazzo degno di Giove».

17. Shakespeare, *Otello*, a cura di Bassi, cit., p. 340, nota 159.

18. Honigmann non crede a tanto dormire la prima notte di nozze: «are we really to believe in their balmy slumbers?» (Shakespeare, *Othello*, edited by Honigmann, cit., p. 197, *ad locum*). Ma in questa situazione, a mentire, non c'è convenienza di *strategia comunicativa*. Sui soldatucci della guarnigione non avrà fatto certo grande impressione il comandante che dorme la prima notte di nozze...

nella valle degli anni – anche se non troppo –
lei se ne è andata, io sono stato tradito [...].

La nerezza, la mancanza della sapienza *cortese*, la vecchiaia incipiente: i tre elementi che spiegano l'insicurezza di Otello. I tre che l'hanno spinto a sposare Desdemona: bianca, esperta del codice *cortese*, giovane. Ma anche i tre elementi che si ritrovano in Michele Cassio, che non a caso, dunque, ha funzionato come mediatore fra lui e lei, come *go between*. Ovvio, a questo punto, che possa immaginare che l'adultero sia Michele Cassio. Tanto più se Desdemona è così martellante nella sua pretesa che Otello perdoni immediatamente Cassio. In verità Stanislavskij – nel suo studio per la messa in scena della tragedia – ha chiarito bene il senso di questo eccesso, di questa frenesia da parte della donna. A Cipro la vita è diversa rispetto a Venezia. A Venezia anche Otello era in fusione con Desdemona, era l'innamorato, lo sposo novello. A Cipro, invece, Otello deve dividersi fra i suoi doveri maritali e la sua professione di soldato, in una situazione – abbiamo già detto – militarmente difficile, in un'isola abitata da turchi, circondata dalle flotte turche che vorrebbero liberare l'isola dai veneziani conquistatori. Desdemona si sente trascurata, e investe psicologicamente nell'*affaire* di Cassio, che ha per lei essenzialmente un valore simbolico: solo se Otello esaudisce la sua richiesta prontamente, ella può sentirsi sempre in cima ai pensieri e alle attenzioni di lui.

Ma Otello non ha gli strumenti culturali e l'*esprit de finesse* per capire quello che ha capito Stanislavskij. Non capisce nemmeno che Desdemona non è *figura coniugale* ma, semmai, *figura filiale*. Come tale, innamorata della figura paterna, e poco importa dunque che sia nero, che sia vecchio e che non conosca la lingua *cortese*.

Da ultimo, il fatto che a Cipro Desdemona si senta meno amata, ha qualche ricaduta di non poco conto, rispetto all'esito finale. Con grande discrezione Shakespeare non rinuncia a svelare una vena sottile di inconfessato risentimento della giovane nei confronti dell'uomo cui ella si è abbandonata con dedizione totale ed estrema. Il primo regalo che Otello ha fatto a Desdemona è stato un fazzoletto, appartenuto alla madre di lui, e che Otello le ha ingiunto di tenere «sempre con sé» (*evermore about her*). Ma Desdemona – nonostante il suo amore infinito per Otello – lo ha lasciato cadere. Un atto mancato, spia di una evidente inconfessata insoddisfazione della donna, a fronte dell'irrigidirsi di Otello sulla questione relativa a Cassio. Normalmente si traduce che è caduto *per distrazione*, ma Emilia – dama di compagnia di Desdemona, oltre che moglie di Iago – dice propriamente *by negligence*, che è termine più forte, e vale, piuttosto, *per negligenza*. Agli occhi di Emilia – che pure è personaggio non sospetto, fedele alla propria padrona sino all'eroismo, sino a denunciare il marito Iago e a essere da lui uccisa – Desdemona è in certo modo colpevole, almeno di trascuratezza. E per questo ha raccolto il fazzoletto. Non lo ha rubato ma l'ha semplicemente preso: «Essendo io lì, l'ho tirato su» (*I being here, took't up*). Non lo ha *rubato*, ma non lo ha nemmeno immediatamente *restituito*. Conta di procurarsene una copia, cioè di farne copiare il ricamo, prima di restituirlo, perché suo marito Iago le ha chiesto ripetutamente di sottrarlo.

Emilia è figura complessa. Ho detto *fedele* alla propria padrona, ma anche legata al marito, di cui pure coglie un'ombra di ambiguità. Afferrando il fazzoletto, commenta: «Ne farò uno simile e lo darò a Iago: che cosa ne farà, il cielo lo sa, non io, io non so nulla, se non accontentare il suo capriccio». A Emilia sfugge il senso di quel «capriccio» (*fantasy*), ma è disposta a secondarlo, per naturale subordinazione al coniuge. Un marito che forse lei ha tradito, in qualche occasione. Alla fine del quarto atto Desdemona – che è veramente pura e innocente – chiede candidamente a Emilia se ci sono donne al mondo capaci di tradire i loro mariti, e dichiara che lei non lo farebbe, «no, per questa luce celeste»:

- EMILIA. Neanch'io per questa luce celeste;
ma potrei farlo al buio.
- DESDEMONA. Tu lo faresti, per tutto il mondo?
- EMILIA. Il mondo è una cosa enorme, un grande compenso
per un piccolo peccato.
- DESDEMONA. In verità, io credo che tu non lo faresti.
- EMILIA. In verità io credo che lo farei, e lo disfarei dopo averlo fatto.
Caspita, mica lo farei per un anellino, o per una pezza di lino,
o per gonne, vestiti, cappelletti, per regalucci così da poco.
Ma per tutto il mondo? Misericordia, chi non farebbe cornuto
il marito per farne un re? Io rischierei bene il purgatorio.

Emilia è, insomma, un personaggio sfaccettato, ricco, con luci e con ombre, ma che alla fine si innalza a un livello eroico, quando intuisce che è stato il marito a orchestrare la diabolica macchinazione. Nonostante le minacce di Iago, Emilia *parla*: «anche se il cielo, gli uomini, i demoni mi gridassero tutti contro, io parlerò».

Questo non significa che in Shakespeare tutto sia perfettamente oliato e funzionale. Per gli elisabettiani – abbiamo detto – i copioni sono semplici copioni, scritture per la scena, prodotti per il teatro materiale, elaborati con la mentalità dell'artigiano che sistema, aggiusta, rappezza, talvolta alla bell'e meglio, secondo le esigenze e le richieste del pubblico. Un concertato di passaggi sublimi e di frasi di basso livello, che servono a soddisfare i bassi istinti degli strati infimi del pubblico teatrale. All'inizio del secondo atto, in attesa che approdi la nave di Otello, Iago dà la stura a una serie di battute pesanti di gusto misogino, con allusioni sessuali anche volgari, e Desdemona gli tiene testa, ribatte sulla stessa lunghezza d'onda. Il che è ovviamente una zeppa, contraddice il ritratto di Desdemona quale fanciulla candida e pura. In modo analogo stonano talune cadute di stile del testo, certi altri riferimenti sconci, tesi unicamente a suscitare il riso di un popolino rozzo. Come quando nel terzo atto Otello dice che «gli fa male la fronte», allusione triviale, perché la fronte fa male quando le corna crescono, e il lazzo coinvolge anche Desdemona che rassicura il marito: «Sarà di certo perché avete troppo vegliato. Passerà». Che è poi uno dei tanti esempi di ciò che viene chiamata la *mescolanza degli stili*, di ascendenza medievale.

Rimane da dire del senso profondo del dramma di Otello, che – almeno per

noi – non è affatto riducibile al tema della gelosia. Shakespeare custodisce bene il suo segreto, e lo svela solo alla fine della tragedia, dopo che Otello ha ucciso la povera Desdemona. Iago è stato scoperto come infernale autore della macchinazione. I rappresentanti ufficiali del potere veneziano sono costretti ad arrestare Otello, che si sottrae però suicidandosi, al termine di questo singolare e inaspettato discorso:

Aspettate. Ancora una parola o due prima che andiate.
Io ho reso allo stato (*the state*) dei servigi, e loro lo sanno;
basta di questo. Vi prego nelle vostre lettere,
quando riferirete questi tristi fatti,
direte di me come io sono. Senza attenuare
né aggravare nulla per malanimo. Direte allora
di uno che amò non saggiamente, ma all'eccesso;
di uno non facilmente geloso, ma che, istigato,
portato ad estremi disperati; di uno la cui mano,
come un barbaro Indiano, gettò via la perla
più preziosa di tutta la sua tribù; di uno i cui occhi sopraffatti,
sebbene non abituati a commuoversi,
versarono lacrime abbondanti come le piante d'Arabia
stillano la resina medicinale. Scrivete questo,
e dite ancora che una volta ad Aleppo,
quando un turco prepotente e inturbantato
bastonava un veneziano e ingiuriava lo stato (*the state*),
io afferrai alla gola quel cane circonciso,
e lo finii – così!
(*Si pugnala*).

Otello tragedia dell'amore e della gelosia, ma tragedia che termina su uno *speech* che non dice molto di Desdemona, nemmeno ricordata per nome, ma solo evocata in maniera metaforica. Ma soprattutto interessante è la costruzione del discorso. L'accenno a Desdemona è incastrato fra un prologo e un epilogo (di tipo politico), che si riferiscono a Venezia. Nel prologo Otello ricorda di aver reso servigi allo Stato veneziano. La dichiarazione è concisa, e sembra sufficiente (*no more of that*, «basta di questo»). E infatti passa a parlare d'altro, di Desdemona appunto. Il prologo politico pare cioè rapidamente esaurito. E invece, inaspettatamente, al termine del ricordo di Desdemona, si ritorna allo stesso *state*, all'evocazione dello Stato veneziano. Il racconto indugia su un dato biografico, un ricordo di Aleppo, in Siria, dove i mercanti veneziani andavano a caricare le merci da commerciare in tutta Europa. Otello, in punto di morte, indugia curiosamente sulla figura di un turco nel suo profilo classico, con in testa il turbante, «inturbantato» (*turbanned*), forse un ebreo convertito all'Islam (ma forse no, visto che la circoncisione maschile è prevista anche nel mondo musulmano). In ogni caso un nemico tradizionale di Venezia, colpevole – agli occhi di Otello – di un doppio crimine: sta percuotendo con un bastone un mercante veneziano e sta calunniando lo Stato ve-

nezziano. Che Otello abbia sentito il bisogno di ricorrere a una punizione tanto sproporzionata ed eccessiva (Aleppo era sotto controllo musulmano, sicché risultava estremamente *rischiosa* l'uccisione di un turco ad opera di un *infedele*)¹⁹, la dice lunga sul suo amore per Venezia, e ci fa capire – improvvisamente, sorprendentemente – che il vero amore di Otello non è Desdemona bensì Venezia. Anche se Otello non se ne è reso ben conto, Desdemona ha rappresentato, per lui, un sogno di integrazione. Il matrimonio con Desdemona è un vistosissimo *status symbol*. Il nero sposa la bianca, figlia del più importante dei senatori veneziani, quasi un *alter ego* del Doge. Otello si è già fatto cristiano, ed è apprezzato dalla classe dirigente veneziana per le sue virtù militari, ma sposare la figlia di Brabanzio significa veramente integrarsi nella classe dirigente veneziana. Essere tradito da Desdemona (per il bianco, giovane ed esperto di codici d'amore Michele Cassio) significa la sconfitta, l'annientamento totale. La fragilità psicologica di Otello è proprio qui: nel suo sentirsi estraneo, sorta – vorremmo dire con una forzatura attualizzante – di *extracomunitario*: nero, vecchio e incapace di parlare la lingua della *cortesía d'amore*. Ma scoprire, all'ultimo, di non essere stato tradito da Desdemona, e di aver rovinato invece tutto con le proprie mani, obbliga a riconoscere il proprio *deficit* culturale complessivo, la propria irrimediabile inferiorità razziale (si paragona infatti a un Indiano, a un primitivo). Otello si punisce esattamente come ha punito il turco, si taglia la gola nello stesso modo. E canta, prima di morire, il suo intatto e impossibile sogno di essere riconosciuto e accettato dalla civiltà superiore di Venezia.

(È stato osservato che le ultime parole di Otello richiamano quelle di Amleto, con la differenza che Amleto si rivolge a un amico fedele, Orazio, mentre Otello parlerebbe a tutti e a nessuno, scontando in questo modo una sorta di *solitudine*. In realtà Otello si indirizza a Lodovico e Graziano, due rappresentanti dello Stato veneziano, giunti a Cipro proprio per trasmettergli gli ordini del Doge. Sono gli interlocutori giusti, che aiutano, anzi, a calamitare le spinte e le motivazioni più profonde e autentiche dell'estremo racconto del generale delle armate veneziane.)

19. Cfr. Shakespeare, *Otello*, a cura di Bassi, cit., p. 363, note 334-335.